

## COMO UNA OLA: LAS DIFICULTADES DE CRECER Y ESTABILIZARSE PARA MÚSICAS Y MUSICÓLOGAS

Laura Viñuela Suárez  
Espora Consultoría de Género

### RESUMEN:

Utilizando la ola como metáfora ("olas de feminismo", "oleadas de mujeres en la música"), el artículo repasa brevemente la musicología feminista centrándose en la situación en España y el estado de la cuestión actual. La dispersión de los trabajos realizados y sus implicaciones (negativas) para el desarrollo de una línea de investigación estable se asemejan a las dificultades que encuentran las mujeres músicas a la hora de crecer artísticamente.

### ABSTRACT:

Using the metaphor of the "wave" ("waves of feminism", "waves of female musicians"), this article gives a short review of feminist musicology in Spain, focusing on the current state-of-the-art. Works of feminist musicology are scarce and scattered and this has (negative) consequences for the development of a stable field of research. Women musicians also lack a community and a genealogy, which hinders their possibilities to grow artistically.

**PALABRAS CLAVE:** *musicología, feminismo, genealogía, cantautoras, crecimiento artístico, carrera profesional.*

**KEYWORDS:** *musicology, feminism, genealogy, singer-songwriter, artistic development, professional career.*

Como una ola  
tu amor llegó a mi vida  
(...)  
Como una ola se fue tu amor  
Como una ola

Composición: Pablo Herrero y José Luis Armenteros

Interpretación: Rocío Jurado

La imagen de la ola es recurrente cuando hablamos de feminismo - vivimos en la actualidad la tercera (o cuarta, según la periodización que se utilice) ola de este movimiento-, pero también cuando se trata de dejar constancia de la participación de las mujeres en la actividad musical. Los medios de comunicación dedican periódicamente un artículo o un número especial a la nueva "oleada" de mujeres músicas cada vez que detectan que algunas están adquiriendo cierto protagonismo (o, lo que es lo mismo, más exposición

mediática de la habitual). La idea de las olas feministas o las olas de mujeres remite, como la ola de amor de la canción de Rocío Jurado, a un elemento inesperado que golpea con fuerza desbaratándolo todo para luego irse dejando tras de sí, en función del tipo de ola, desde una leve resaca hasta un rastro de destrucción. El problema de este punto de vista es que dificulta, por no decir que niega, uno de los aspectos fundamentales por los que lucha el feminismo: la creación de una genealogía. El carácter cíclico del oleaje obliga a “reinventar la rueda” regularmente, puesto que cada nueva ola ha de hacer otra vez el mismo recorrido que la anterior. Se impide así la estabilidad de contar con una corriente continua a partir de la cual trabajar sin la necesidad de funcionar a empujones. De estos oleajes vamos a hablar en este artículo en dos ámbitos: la musicología feminista y las cantautoras. El objetivo es comprobar que ni en la academia ni en la práctica musical se ha logrado aún superar este sistema de ciclos: ni las académicas ni las músicas logran estabilidad y aún es difícil combinar el ser musicóloga feminista o mujer música con el desarrollo de una carrera profesional estable sin tener que dar explicaciones por ello.

## 1.- MUSICOLOGÍA FEMINISTA

La musicología feminista vivió su ola originaria en la década de los años 90 del siglo pasado en el ámbito anglosajón y su mar de fondo llegó hasta nuestras costas casi una década después, con un mayor desarrollo en los primeros 2000. Así, la investigación feminista en música se inicia

con un considerable retraso respecto a otras disciplinas de humanidades como la literatura o el cine y no se desarrolla plenamente como una nueva corriente crítica hasta finales de la década de los ‘80 y los años ‘90. Es en los años 80 cuando los nuevos aires en musicología comenzaron a sentirse en el marco de lo que en EEUU se llamó Nueva Musicología<sup>111</sup> y en el Reino Unido Musicología Crítica<sup>112</sup>. Bajo estos términos se aglutinaba un conjunto de investigadoras e investigadores que mostraban interés por repertorios que no habían formado parte hasta el momento del objeto de estudio central de la musicología y también por incorporar a sus trabajos perspectivas y metodologías de análisis procedentes de otros campos del saber como la sociología, los estudios culturales, etc., buscando alternativas que sirvieran mejor a sus objetivos de investigación. Inevitablemente, esto llevó a preguntarse sobre los fundamentos de la musicología como tal y a repensar el trabajo académico que cada cual hacía.

Las musicólogas feministas, pieza importante de estas corrientes novedosas, ponen de relieve cómo nociones como el canon, la música absoluta (más popularmente conocida como “clásica”) y el genio creador del compositor se construyen sobre un entramado ideológico patriarcal, eurocéntrico y clasista que funciona, gracias al apoyo de la musicología tradicional, de forma aparentemente “natural” y que se

111 KRAMER, Lawrence: *Music as Cultural Practice: 1800-1900*, Oakland, University of California Press, 1990.

112 KERMAN, Joseph: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985.

autoperpetúa. Como afirma Teresa Cascudo:

“El discurso feminista en el ámbito de la musicología se ha revelado un enriquecedor punto de vista para estudiar los fenómenos musicales en el presente y en el pasado. Es un agudo instrumento para criticar un tipo de historia reductora, centrada en las obras de tradición erudita, que considera al héroe como principal sujeto histórico y que cree en un sentido de la evolución musical”<sup>113</sup>.

La musicología feminista demostró que la Historia de la Música que conocemos y estudiamos no es objetiva, sino que presta atención sobre todo al canon musical formado por las “grandes” obras de los “grandes genios” y que, bajo ella, subyace la ideología patriarcal que establece como norma la perspectiva y las actividades de los varones, blancos, con recursos económicos. Este enfoque androcéntrico, presente no sólo en la música sino en todos los ámbitos de la sociedad patriarcal en la que vivimos, legitima un número reducido de obras musicales y excluye como “no musicales” o “menos musicales” a todas las que no se acomodan a su definición de música, es decir, a las otras músicas, las de otros lugares del mundo que no son ni Europa ni los Estados Unidos, las de otras razas, las músicas populares (desde el folklore hasta el rock o el pop) y, por supuesto, las músicas de las mujeres.

La música se ha considerado tradicionalmente como un lenguaje

universal y trascendental que está por encima de cuestiones sociales y políticas, por lo que su estudio se ha centrado en el análisis de la “propia música”, es decir, en el análisis sintáctico de las partituras. Este acercamiento positivista ha desvinculado a la música de su contexto y la ha convertido en un objeto de análisis científico independiente de condicionamientos mundanos como el género, la raza, la clase social, la edad, la identidad sexual y las relaciones de poder implícitas en estas categorías. En este sentido se considera que la música absoluta es “la más musical de todas” y las características adscritas a ella se han constituido en pautas de valoración del resto de las prácticas musicales. Uno de los primeros objetivos de las investigaciones musicológicas realizadas desde un punto de vista feminista ha sido sacar a la luz las construcciones de género presentes en este discurso y la forma en que ha sido legitimado por la musicología tradicional. También consideran fundamental el desarrollo de una teoría de la significación musical como una forma más de contextualizar a la música y acabar con el mito de la “universalidad”. La música es un discurso cultural más que no sólo refleja la realidad en la que surge, sino que también contribuye a su creación a través de la afirmación o deconstrucción de estereotipos.

El hito fundacional de la musicología feminista es *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*, de la musicóloga estadounidense Susan McClary, publicado en 1991. Esta obra ha trazado en gran medida los caminos a seguir por esta línea de investigación, tanto por la excelencia de su contenido como por su amplia difusión debido a las polémicas que

113CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa: "Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994", en M. Manchado Torres (ed.): *Música y Mujeres. Género y Poder*, Madrid, Editorial horas y horas, 1995, p. 186.

suscitó en el ámbito académico estadounidense. Prueba de ello es el papel destacado que se le otorga en el "Dossier: Música y estudios sobre las mujeres" que, en 2011, editaron Susan Campos Fonseca y Josemi Lorenzo Arribas en el número 15 de la revista TRANS. La presentación hace un repaso a los 20 años transcurridos desde la primera edición de la obra de McClary y se incluye también un artículo de la propia autora, "Feminine Endings at Twenty", en el que hace balance de la repercusión de este trabajo tanto para la musicología como para la creación musical.

En España el desarrollo de la musicología feminista sigue siendo aún reducido. En los años 90 se publica uno de los primeros trabajos con que contamos, *Música y mujeres. Género y poder* (1995), libro de artículos compilado por Marisa Manchado en el que se ofrece una sucinta visión de los puntos fundamentales de la investigación feminista anglosajona y, a su vez, un primer intento por aplicar las teorías utilizadas por las investigadoras anglosajonas a la música de España e Iberoamérica. Compilaciones similares siguen editándose de forma puntual, como la coordinada por Rosa Iniesta Masmano, de 2011, *Mujer vs Música: Itinerancias, Incertidumbres y lunas*. También es posible encontrar artículos sobre música y género en compilaciones generales sobre feminismo o sobre música (especialmente en ediciones de actas de congresos).

Afortunadamente, en estos últimos años los trabajos sobre música realizados desde un punto de vista feminista son relativamente más numerosos y abarcan

ámbitos diversos; desde las publicaciones de Josemi Lorenzo Arribas sobre música medieval, hasta las de Cristina Cruces Roldán o Loren Chuse sobre flamenco. Existen también varias obras que se enmarcarían en la historia contributiva, recuperando la participación musical de las mujeres en momentos concretos, por ejemplo, el recientemente publicado estudio sobre Trinidad Huertas "La cuenca" (2016).

En el ámbito educativo se percibe una mayor preocupación por estos temas (una muestra es la inclusión de un capítulo específico sobre música en el manual *Género y cultura popular* editado por Isabel Clúa en 2008) y se han introducido asignaturas sobre género en los grados de musicología. Se ofertan, con gran éxito, cursos específicos como el que se desarrolló en el Aula de Música Pop-Rock de la Universidad de Oviedo sobre las mujeres en la historia de la música popular: "*Material Girl*, a codazos con el patriarcado musical" (2012). Hay también trabajos de fin de grado y de fin de máster, en torno a estas temáticas, si bien su difusión suele ser prácticamente nula, lo que es de lamentar, pues hay textos muy interesantes y de alta calidad como el de Mamen Adeva Espinosa, *El papel de las mujeres en la industria musical independiente en España. Sellos y oficinas de management de pop y rock* (2010), y el Adriana Fernández Llana, "*Bitches and sisters*": *Los estereotipos de género en la música rap* (2015), ambos sin publicar. Otro ejemplo, particular porque sí cuenta con una mayor difusión online, es el trabajo de Nagore García, *(Des)armando la escena: narrativas de género y punk* (2012).

En 2001 Beatriz Martínez del Fresno ya advertía que:

“Son aún muy escasos los trabajos musicológicos publicados en español que pueden considerarse elaborados desde esta perspectiva [de género]. (...) Una cosa es (...) reconstruir la biografía y el catálogo de las compositoras históricas -que ya era hora- o recuperar la memoria de las intérpretes, otra estudiar repertorios “femeninos” y una bien diferente estudiar estos temas, u otros, manejando la teoría de género. Interesarse por el modo en que los sistemas patriarcales han representado a las mujeres, cómo éstas se han presentado a sí mismas, cuáles han sido las convenciones y las transgresiones, qué valores se masculinizan y cuáles se feminizan y cómo se entremezclan estereotipos raciales, nacionales, genéricos, sociales y culturales en determinados contextos, son cuestiones de hondo calado que obligan a replantear la historia de los discursos artísticos e incluso los fundamentos con que el relato ha sido construido”<sup>114</sup>.

Esta musicóloga apunta a la juventud de la musicología española en cuanto a su desarrollo universitario así como a la raíz clerical de cierta tradición musicológica para explicar el desconocimiento de las propuestas metodológicas de la musicología feminista anglosajona<sup>115</sup>. Josemi Lorenzo Arribas va aún más allá, afirmando que:

“La musicología ha alcanzado el dudoso mérito de ser una de las ciencias más conservadoras y, por tanto, más antifeministas (...). Puede ayudar a explicarlo el hecho de que los

estudios musicológicos han sido sumamente elitistas y ultraespecializados hasta hace muy poco, circunstancia que coadyuva a una impermeabilización de los avances producidos en el resto de las ciencias sociales, amén de un repudio a todo aquello que amague a politización del discurso, instalada la musicología, como está, en la creencia decimonónica de la asepsia de la ciencia”<sup>116</sup>.

En efecto, como dice Susan Campos,

“Todavía enfrentamos la ausencia de verdaderos foros para el debate de la disciplina, atada por las convenciones tradicionales que subsisten en la supuesta “interdisciplinariedad” académica, encontrando como único espacio de diálogo el coincidir en una publicación colectiva”<sup>117</sup>.

Las monografías específicas sobre musicología y feminismo son, es cierto, casi inexistentes en España y podemos citar dos publicaciones, ambas de 2003 (hace ya más de una década), con dos enfoques diferentes: *Feminismo y música. Introducción crítica*, de Pilar Ramos, que se centra fundamentalmente en la musicología histórica, y *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, de Laura Viñuela, que repasa pormenorizadamente la musicología

114 MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz : "Presentación", en PIÑERO GIL, Cecilia: *Los estudios de género en la música*, Oviedo, Cuadernos de Historia nº 2, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Oviedo, 2001, p. 7.

115 Ibid., p. 6.

116 LORENZO ARRIBAS, Josemi: "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas", en MANCHADO TORRES, Marisa (ed.), *Música y Mujeres. Género y Poder*, Madrid, Editorial horas y horas, 1995, p. 24.

117 CAMPOS FONSECA, Susan: "La musicología feminista ante el Plan de Educación para todos", *Música y Educación*, Nº 85, Año XXIV, 2011, p. 211.

feminista en el campo de las músicas populares urbanas.

Es evidente que en nuestro país queda aún pendiente hacer una reflexión seria sobre la disciplina musicológica. Sintomático del estado de esta línea de investigación en España es que la obra de Susan McClary que hemos citado más arriba (McClary 1991 y Citron 1993), fundamental ya no sólo para la musicología feminista, sino para la disciplina y su desarrollo reciente en general, aún no ha sido traducida al español. Como tampoco lo han sido otras que han tenido también una enorme relevancia (si bien no tan estruendosa), por ejemplo, *Gender and the musical canon* (1993), de Marcia Citron, en la que se deconstruye desde un punto de vista feminista la propia noción de canon musical, tan querida por el patriarcado musicológico. Sí lo ha sido, en cambio, otro de los libros de obligada referencia, *Música, Género y Educación*, de Lucy Green (1997), que incluye una interesantísima primera parte donde aborda los roles de las mujeres en la música y los condicionamientos de género presentes en la recepción de las obras. La segunda parte se centra en el aspecto educativo y sin duda por esto se ha traducido en una editorial especializada en libros de pedagogía y docencia.

Un ámbito interesante e innovador que se está desarrollando con más fuerza y en el que el feminismo tiene mayor cabida es el estudio de las músicas populares urbanas. Tanto la musicología feminista como las investigaciones sobre música popular se encuentran en la posición negativa de la dialéctica de pares opuestos (masculino/femenino, culto/popular) que es base del

pensamiento occidental, por lo que su función ante el sistema patriarcal es muy similar. En consecuencia, ambas tienen el mismo interés en deconstruir la “naturalidad” de las ideas de autonomía, trascendencia, esencialismo o universalidad adscritas a la música. El canon musical occidental patriarcal se define tanto por oposición a lo femenino como por oposición a lo popular. Este campo de estudio se empezó a desarrollar con fuerza también en el marco de la musicología crítica anglosajona de los 80-90 (si bien contábamos con trabajos previos provenientes de la sociología) y, en España, inicia su auge en los 90. Músicas populares y feminismo son elementos afines que ofrecen grandes posibilidades para la revisión crítica de la disciplina musicológica. De hecho, el *Congreso Internacional que la International Association for the Study of Popular Music IASPM* celebrado en 2013 en Gijón, llevó por título “Bridge Over Troubled Waters: Challenging Orthodoxies” ([iaspm2013.espora.es](http://iaspm2013.espora.es)).

En definitiva, ha pasado ya un cuarto de siglo y, sin embargo, como una ola se fue también esa musicología feminista que pareció abordarnos con ímpetu. La mayor parte de los trabajos y cursos desarrollados en estos años se mantienen aún en los márgenes de la academia y dependen de la voluntad de personas individuales que los sacan adelante a costa de su tiempo y su empeño. En numerosas ocasiones se trata de actividades puntuales, sin continuidad, que no forman parte de una carrera académica larga dedicada a este ámbito ni cuentan con una red en la que desarrollarse, contrastarse y retroalimentarse con otro grupo de

personas trabajando en la misma dirección. En consecuencia, todos estos pequeños “brotes verdes” no tienen la fuerza suficiente, debido a su dispersión, a su aislamiento, a su escasa difusión, para convertirse en una verdadera ola que sacuda las bases de la musicología. De hecho, quizá porque se trataba más de una ola secundaria procedente del tsunami norteamericano y británico y carecía de punto de origen propio (y también por el diferente contexto en el que tuvo que desarrollarse), la musicología feminista en España duró poco y dejó solamente una leve resaca.

## 2.- CARRERAS MUSICALES FEMENINAS

La metáfora de las olas podemos aplicarla también a la participación de las mujeres en la música y a la manera en que pueden desarrollar sus carreras profesionales en este ámbito. Constantemente aparecen nuevas artistas y nuevos discos pero, como olas, desaparecen también regularmente y vuelven otras nuevas a ocupar su lugar. En este caso, no son olas que sumen ni olas “míticas” que queden en la memoria colectiva, sino pequeñas ondas que se reemplazan unas a otras. Y esto muestra una de las dificultades principales a que deben enfrentarse las mujeres músicas: crecer, madurar y envejecer en el oficio. Lo difícil para las mujeres ya no es sólo llegar, sino lograr mantenerse con estabilidad y, lo que es más importante, con credibilidad.

Que las mujeres encuentran más dificultades que los hombres para desarrollar una carrera musical continuada y de larga duración es algo obvio si tenemos en cuenta el escaso número de mujeres que lo han logrado, y esto es válido no sólo para la música “cultura”. Por ejemplo, desde el movimiento norteamericano de las Riot Grrrls en los '90, del que formaron parte bandas tan representativas como Bikini Kill, Babes in Toyland o Sleater-Kinney, se criticaba lo que ellas mismas denominaron como “rock geriátrico”, en referencia, por ejemplo, a los Rolling Stones y otros grupos masculinos que se mantienen musicalmente activos a sus setenta años, llamando así la atención sobre la ausencia de “rock geriátrico” femenino. Como decíamos al inicio de este texto, la organización de la participación de las mujeres en “oleadas” periódicas es un elemento problemático, puesto que implica una llegada y una retirada más o menos inmediata para dejar paso a la siguiente ola. A esto se añaden estereotipos de género que marcan las posibilidades de seguir adelante más allá de esta oleada inicial. Mantenerse implica utilizar mucha energía en subvertir o resistir a estos estereotipos, y las posibilidades de trascenderlos no siempre son halagüeñas. Veamos cómo se manifiesta esto tomando como ejemplo una figura musical en la que el número de mujeres es relativamente elevado: la cantautora.

La percepción de las músicas de las mujeres está marcada por los condicionantes patriarcales, que postulan un estereotipo de mujer sacrificada, cuidadora y sumisa. Las cantautoras son

músicas que los medios insisten en encajar en este prototipo de feminidades tradicionales o virginales. Sin embargo, esto es un problema, porque las características de este estereotipo son opuestas a las que se valoran en el canon de la música popular (construido de manera androcéntrica), es decir, la autenticidad, la subversión y la rebeldía, pilares sobre los que se construye la posibilidad de crecimiento artístico. Así, ser "auténtica" es lo mejor que se puede ser en el mundo de las músicas populares, pero no sólo hay que serlo: es fundamental, además, parecerlo, lograr que quienes escuchan te perciban así. Los estereotipos y las ideas preconcebidas cobran entonces especial relevancia, porque influyen en la percepción de crítica y público y esto, a su vez, influye en cómo las mujeres se perciben a sí mismas como músicas.

Las mujeres están sometidas a estereotipos más estrictos y menos variados que los de los hombres (poco más tienen que la opción buena mujer - mala mujer). Estos estereotipos se cuestionan, modelan o rompen a través del discurso cultural y las mujeres han tenido menos posibilidades de generar ese discurso y difundirlo. Además, se tiende a comparar a las mujeres músicas entre sí, utilizando el género como criterio y no el estilo musical y, puesto que se conoce poco a las músicas y sus obras, es más habitual que las valoraciones respecto a sus actividades musicales se basen en arquetipos, ya sea para comprobar cómo encajan en ellos o para ver cómo no lo hacen. Por ejemplo: "Mira, una tía tocando, a ver si sabe". Opción 1: "Ah, claro, no sabe, normal". Opción 2: "¡Anda, sí que sabe, qué

sorprendente y qué caña!". Así, se considera más auténtico lo que rompe con la idea preconcebida. Y es que lo auténtico es precisamente lo contrario de lo convencional, es la expresión verdadera de la creatividad artística y, por tanto, original. La autenticidad está ligada a la subversión porque el verdadero yo creador, por definición, se opone a lo normativo.

Siguiendo esta lógica, una fémina susceptible de encajar en el estereotipo virginal y, por tanto, "buena" en el sentido tradicional, es menos auténtica. Quien es malvada en la música es también más libre, más subversiva, más rebelde, expresa mejor sus propias ideas y, por lo tanto, es mejor música. Quien es buena (bondadosa) se percibe como más acomodaticia, más conformista, que sólo pretende agradar, es más boba y, en definitiva, peor música. Esto no quiere decir que su calidad musical sea peor (en términos de medios, habilidad técnica, producción musical, etc.), sino que es peor porque traiciona el verdadero espíritu musical: expresar la autenticidad de sus ideas, crear conciencia entre el público, dar voz a quien no la tiene, protestar contra este sistema de Gran Hermano que nos oprime y encorseta nuestra libertad y nuestra felicidad.

Cuanto más se acomoda una mujer al estereotipo patriarcal de feminidad, más dudas hay sobre su auténtica capacidad de decisión, sobre la libertad de su expresión, y más fácil es que se la considere una "tonta cultural". Hace unos años, cuando Russian Red cometió el "error" de decir en una entrevista para la revista *Marie Claire* que, entre la derecha y la izquierda, prefería la primera opción, se convirtió en blanco de numerosas críticas



que iban en la línea de "¿quién le dijo a esta niña pija que tenía la suficiente capacidad intelectual para hablar de política?". Si se hubiera limitado a hacer "sólo canciones bonitas"<sup>118</sup>, no habría habido ningún problema, pero diciendo que era de derechas generó un conflicto a los medios y las personas que la habían apoyado. Porque nuestras preferencias musicales dicen mucho de quiénes somos y de cómo somos, así que es importante que las y los artistas que nos gustan sean coherentes con nuestra visión del mundo. Que una artista se decante por una opción política conservadora contraviene la idea de subversión y pensamiento independiente y la única solución es convertirla en una descerebrada sin criterio ni conocimiento. Nadie querría declararse fan de una artista que no es auténtica, porque eso implicaría admitir que nuestro "verdadero yo" no es auténtico ni real ni rebelde. Y entonces pasaríamos a formar parte de la masa indiferenciada y acrítica que se traga todo lo que les "vende" el "sistema".

La autenticidad como expresión de la individualidad está ligada también a la autoría, lo que es nuevamente problemático para las mujeres puesto que, a ellas, la capacidad compositiva y creadora no se les presupone. Nacho Vegas ha contado en varias ocasiones cómo, cuando hizo el álbum *Verano fatal* (2007) con Christina Rosenvinge, a ella le preguntaban si escribía sus canciones mientras que en el caso de él se daba por sentado. En un cantautor la parte más relevante de la palabra es la segunda, el autor de canciones, independientemente

de su pericia interpretativa. Con la cantautora pasa al revés, es el aspecto de cantante el que se destaca, la voz maravillosa de la intérprete, mientras que se minimiza el trabajo de composición. A Anni B. Sweet se la presenta como "una de las voces más bonitas de España"<sup>119</sup> (nótese, de nuevo, el uso del adjetivo "bonita") antes que como a una creadora de canciones.

El reconocimiento como artista pasa por el reconocimiento en tanto que ser individual con capacidad de evolucionar, cambiar, crecer, y las mujeres encuentran varios problemas en este punto. Uno de ellos es que pocas desarrollan una carrera larga y continuada, lo que supone una dificultad para la evolución. Otro, que los estereotipos son fijos, no evolucionan, por lo que crecer conlleva escapar de ellos y eso es muy complicado y exige un enorme esfuerzo y energía.

El arquetipo al que nos estamos refiriendo -la cantautora virginal- es particularmente complejo porque se construye con un potente armazón de elementos de feminidad tradicional que, si bien pueden facilitar en un principio el trabajo musical, a la larga suponen una jaula ideológica muy difícil de romper. ¿Por qué es necesario encerrar bajo tanta seguridad patriarcal a estas artistas? ¿Qué peligro representan para el sistema? En primer lugar, se trata de mujeres solas generando discurso, con voz propia y vocación de ser escuchadas, lo que las sitúa en una posición de poder y fuera del control del patriarcado. De algunos mecanismos para devolverlas al redil ya se ha hablado en este texto (minimizar su capacidad intelectual y creativa, destacar

118 <http://blogs.elpais.com/pop-etc/2011/06/pol%C3%A9mica-russian-red-los-cuestionarios-completos.html>

119 <https://www.youtube.com/watch?v=u682pSnVmrU>

su faceta como intérpretes antes que como creadoras, proyectar sobre ellas una imagen poco amenazante que remita a estereotipos conocidos y sumisos en la ideología patriarcal). Otro muy habitual consiste en destacar el papel de alguna figura masculina próxima (muy a menudo un productor) que pone "orden" en la expresión descontrolada de la artista femenina, como sucedió, por ejemplo, con Glenn Ballard en la creación del superventas *Jagged Little Pill* (1995) de Alanis Morissette.

Que la cantautora y/o cantante solista sea un formato musical en el que ha habido tantas mujeres supone otro problema potencial para el sistema de género tradicional: la posibilidad de que se desarrolle una genealogía de mujeres, una historia que conecte a unas mujeres con otras en una línea relacional, es extremadamente peligroso. Saber que no eres la primera ni la única es una de las formas más efectivas de empoderarse y proporciona a las músicas una sólida base desde la que crear y crecer. Por esta razón, el sistema patriarcal invierte grandes esfuerzos en romper estos lazos a través de la estrategia del "divide y vencerás". Así, por un lado, el constante comparar a unas mujeres músicas con otras sólo por ser mujeres tiene el efecto, en la mayor parte de los casos, de provocar en éstas rechazo y negar la relación. Por otro, es habitual hablar de las mujeres que triunfan como excepcionales (véase, por ejemplo, Madonna), lo que indica que son casos extremos y aislados, "no normales". Se evita así que las músicas puedan beneficiarse para su crecimiento del sentido de comunidad, de lo positivo de pertenecer a una línea histórica que

serviría, además, para allanar el terreno a futuras artistas. Con el argumento de "yo no hago música de mujeres, sólo hago música", se logra el efecto perverso de convertir a las propias músicas en reproductoras de una estrategia que, al final, sólo las perjudica.

¿Qué posibilidades tienen entonces las músicas que se inscriben en el estereotipo de feminidad virginal para trascenderlo y lograr crecer artísticamente? Existen varias opciones, aunque ninguna de ellas deja de ser compleja.

La más evidente pasaría por cruzar "al otro lado", al estereotipo contrario, al de la hipersexualidad. Para ser virgen hay que tener la posibilidad de no serlo (recordemos otra vez la estructuración binaria de nuestro pensamiento), así que implica contención o abstinencia sexual. En el recorrido vital "normal" de una mujer, ser virgen es inevitable. La niña, en el momento en el que tiene su primera menstruación, se convierte en virgen puesto que ahí se inician sus posibilidades sexuales (que coinciden con sus posibilidades reproductivas) y, por lo tanto, el abandono de su etapa infantil. La feminidad tradicional indica que este estado de virginidad ha de mantenerse hasta que, dentro del marco socialmente sancionado (ya sea el matrimonio o, al menos, una relación de pareja heterosexual estable), se "pierda" con el acto sexual pertinente (la penetración de un pene en la vagina). La intervención de un hombre es entonces necesaria para que la joven virgen se "convierta en mujer". Así, la forma más tradicional de abandonar la feminidad virginal es a través de la sexualidad y, para que sea rebelde y subversiva, como los valores de la música popular requieren, esto ha de

hacerse de forma no normativa, es decir, a través de una sexualidad explícita, excesiva, escandalosa. Es una estrategia de la que podemos citar numerosos ejemplos, desde Hannah Montana-Miley Cyrus en el ámbito pop hasta Jewel en el folk, con su álbum *0304* (2003). Sin embargo, el doble rasero también tiene su lugar en el mundo musical e, igual que se valora positivamente la promiscuidad sexual masculina, se valora negativamente la femenina. El paso de virgen a sexy no se considera un crecimiento artístico para una mujer, sino un signo de desequilibrio de personalidad, un intento de epatar, de conseguir más ventas o la prueba de haberse plegado a los dictados de la industria. En todo caso, rara vez se verá como una decisión libre y personal.

Un paso más en esta huída sería acabar definitivamente con el aspecto sexual de una forma más radical. El ejemplo más claro lo encontramos en Britney Spears y su "locura" de afeitarse la cabeza. Eliminar la melena, símbolo de sexualidad femenina patriarcal, expresa una voluntad de resistencia que, en todo caso, es neutralizada al interpretarse como un acto de locura (véase también el caso de la cantante irlandesa Sinead O'Connor). A pesar de todo, no podemos dejar de leerlo como un intento más de huir del encasillamiento que los estereotipos femeninos imponen a las mujeres reales.

Dos artistas españolas de pop nos ofrecen más alternativas dentro de las feminidades virginales. La primera es Marisol, quien optó por abandonar completamente el mundo musical. El paso de estrella infantil a artista adulta/o es, sin duda, uno de los más peliagudos y produce efectos desastrosos.

Seguramente por eso, desaparecer parece la única salida digna. Otra opción igualmente nefasta es la contraria: tratar de mantenerse dentro de los parámetros de la feminidad virginal. Karina es el ejemplo que ilustra esta opción y sus malos resultados. De todos modos, en este caso, es necesario puntualizar que el tipo de feminidad virginal que encarna esta artista es particular: se trata de una feminidad adolescente, casi infantil, que sólo tiene sentido en una franja de edad muy concreta y que, si se mantiene más allá, deriva inevitablemente en una "Baby Jane".

Sin embargo, hay luz al final del túnel y existe la posibilidad de crecer artísticamente y obtener el respeto de público y crítica como artista solista y desde la feminidad virginal. Nos referimos a la opción que representa, por ejemplo, Joan Baez. En este caso, la estrategia consiste en no crecer a través de lo sexual, que es como el patriarcado nos enseña que han de crecer las mujeres, sino en neutralizar la relevancia del aspecto sexual poniendo el énfasis en otros elementos. Esto no es novedoso. A lo largo de la historia encontramos diversos ejemplos de mujeres que tuvieron claro que la única forma de que se les reconociese la posibilidad de usar su cerebro consistía en hacer desaparecer en la medida de lo posible la presencia de su cuerpo; pensemos en Hildegard von Bingen, Santa Teresa de Jesús o Sor Juana Inés de la Cruz. En el caso de Baez, el aspecto religioso es sustituido por la lucha política, que supone tratar de asuntos tan importantes que sería una frivolidad referirse a aspectos sexuales. Pero lograr esto no es sencillo y exige un comportamiento ejemplar y una

trayectoria intachable. Joan Baez suma además otros elementos que apuntalan su carácter de artista incontestable y que le han permitido trascender el estereotipo virginal para el que tenía tantas papeletas. Uno de ellos es su edad (el interés sexual de las mujeres va ligado a su juventud). Otro es el haber estado en la cárcel por defender sus ideas; el sufrimiento es una estrategia muy efectiva para lograr autenticidad y respeto (Tori Amos cuenta con la experiencia de su violación, que narra en "Me and a Gun", y Kylie Minogue, Anastacia o Delta Goodread con sus enfermedades). Finalmente, Joan Baez puede citar además su relación con uno de los epítomes de la autenticidad, Bob Dylan, un valor incuestionable en este sentido, a pesar de que él no cuenta precisamente con la intachable trayectoria que se exige a las mujeres (el doble rasero, una vez más). El problema de esta última opción es lo sumamente exigente que es y lo poco flexible, puesto que el mínimo desliz puede echar a pique todo lo conseguido. Las artistas pagan muy caros sus errores.

Para finalizar, hagámonos una pregunta: ¿Por qué tienen que sentir las mujeres músicas que encarnan este tipo de feminidad virginal la necesidad de escapar de ella? ¿Por qué no pueden desarrollar sus carreras sin tener que vivir estas tensiones entre lo que quieren hacer musicalmente y el intento generalizado de encasillarlas en algún modelo preexistente? ¿Qué tiene de malo, en todo caso, ser una feminidad virginal? Como hemos visto, se trata de una cuestión de estereotipos y de sus valores implícitos.

### 3.- CONCLUSIÓN

Las oleadas están condenadas a repetirse. Seguiremos viendo reportajes sobre las "nuevas olas de mujeres en el rock, pop, hip-hop...", agrupadas siempre en función de su género y no de sus propuestas musicales. Se seguirá buscando relevos a la reina del pop (y castigando a los relevos fallidos como fue Britney Spears) y se continuará primando la relevancia mediática de las mujeres como iconos (caso de Madonna) antes que como creadoras de música. De la misma forma, si no somos capaces de superar este ritmo cíclico y de aglutinar y canalizar con mayor éxito los trabajos que se desarrollan en tantos ámbitos dispares, la investigación feminista dentro de la musicología seguirá desarrollándose con cuentagotas y de forma aislada, sin encontrar estructuras estables y continuadas en las que poder avanzar en este terreno. Cada estudio seguirá teniendo que justificarse con estados de la cuestión y largos aparatos críticos que avalen su existencia y su entidad dentro de la academia, porque considerar estos trabajos dentro de la otredad académica es una forma de reforzar el canon y aceptar las esporádicas "oleadas" de investigaciones hechas desde la perspectiva de género como un complemento o como un mal menor y necesario dentro de las directrices normativas de la investigación musicológica. Asumiendo estas fugaces oleadas, la disciplina musicológica no podrá ser acusada de elitista, ni de eurocéntrica o patriarcal, y podrá continuar manteniendo el rumbo de su corriente principal con comodidad, sólo

con los pequeños sobresaltos que, de cuando en vez, llegan como una ola.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADEVA ESPINOSA, Mamen: *El papel de las mujeres en la industria musical independiente en España. Sellos y oficinas de management de pop y rock*, sin publicar, 2010.
- CAMPOS FONSECA, Susan: "La musicología feminista ante el Plan de Educación para todos", *Música y Educación*, Nº 85, Año XXIV, 2011.
- CAMPOS FONSECA, Susan, y LORENZO ARRIBAS, Josemi: "XX Aniversario de Feminine Endings (1991-2011): Presentación del dossier". *TRANS Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* 15, 2011. [Fecha de consulta:17/06/16]
- CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa: "Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994", en M. Manchado Torres (ed.): *Música y Mujeres. Género y Poder*, Madrid, Editorial horas y horas, 1995.
- CITRON, Marcia: *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993,
- CLÚA, Isabel (ed.): *Género y cultura popular. Estudios culturales 1*, Barcelona, Ediciones UAB, 2008.
- FERNÁNDEZ LLANEZA, Adriana: *"Bitches and sisters": Los estereotipos de género en la música rap* (sin publicar), 2015.
- GARCÍA, Nagore: *(Des)armando la escena: narrativas de género y punk* [https://sehablearloperoamiestilo.files.wor](https://sehablearloperoamiestilo.files.wordpress.com/2012/12/dese28184armando-by-nagoregore.pdf)
- [dpress.com/2012/12/dese28184armando-by-nagoregore.pdf](https://sehablearloperoamiestilo.files.wordpress.com/2012/12/dese28184armando-by-nagoregore.pdf), 2012. [Fecha de consulta:17/06/16]
- GREEN, Lucy: *Música, Género y Educación*, Madrid, Editorial Morata, 2001.
- HAWKINGS, Stan (ed.): *Critical Musicological Reflections. Essays in Honour of Derek B. Scott*, Farnham y Burlington, Ashgate, 2012.
- INIESTA MASMANO, Rosa (coord.): *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Valencia, Ed. Rivera Mota D.L., 2011.
- KERMAN, Joseph: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985.
- KRAMER, Lawrence: *Music as Cultural Practice: 1800-1900*, Oakland, University of California Press, 1990.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi: "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas", en MANCHADO TORRES, Marisa (ed.), *Música y Mujeres. Género y Poder*, Madrid, Editorial horas y horas, 1995.
- \_\_\_\_\_: *Una relación disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media hispana, siglos IV-XVI*, Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Consejo Asesor de la Mujer, 1998.
- MANCHADO TORRES, Marisa (ed.): *Música y mujeres. Género y poder*, Madrid, Editorial horas y horas, 1995.
- MARTÍNDEZ DEL FRESNO, Beatriz: "Presentación", en PIÑERO GIL, Cecilia: *Los estudios de género en la música*, Oviedo, Cuadernos de Historia nº 2,

Facultad de Geografía e Historia,  
Universidad de Oviedo, 2001.

McCLARY, Susan: *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1991.

\_\_\_\_\_ : "Feminine Endings at Twenty", *TRANS Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* 15, 2011 [Fecha de consulta:17/06/16]

ORTIZ NUEVO, José Luis, CRUZADO, Ángeles, y MORA, Kiko: *La Valiente. Trinidad Huertas "La Cuenca"*, Sevilla, Libros con duende, 2016.

PIÑERO GIL, Cecilia: *Los estudios de género en la música*, Oviedo, Cuadernos de Historia nº 2, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Oviedo, 2011.

RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y Música. Introducción Crítica*, Madrid, Narcea Ediciones, 2003.

\_\_\_\_\_ : "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música", *Revista Musical Chilena*, Vol. 64, Nº 213, 2010.

VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo, y VIÑUELA SUÁREZ, Laura: "Música popular y género", en CLÚA, Isabel (ed.): *Género y cultura popular. Estudios culturales 1*, Barcelona, Ediciones UAB, 2008.

VIÑUELA SUÁREZ, Laura: *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, Oviedo, KRK ediciones, 2003.